



## Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle

54 | 2017

La part animale du XIXe siècle

---

# La hantise comme « œuvre du siècle » : un projet de maison hantée pour l'Exposition universelle de 1900

*Haunting as the “work of the century”: the haunted house project for the 1900 Paris world fair*

*Spuken als „Jahrhundertwerk“: das Projekt eines Geisterhauses für die Weltausstellung 1900*

Caroline Callard et Stéphanie Sauget

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/5197>

DOI : 10.4000/rh19.5197

ISSN : 1777-5329

### Éditeur

La Société de 1848

### Édition imprimée

Date de publication : 1 août 2017

Pagination : 163-178

ISSN : 1265-1354

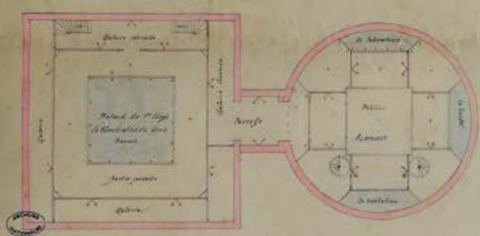
### Référence électronique

Caroline Callard et Stéphanie Sauget, « La hantise comme « œuvre du siècle » : un projet de maison hantée pour l'Exposition universelle de 1900 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 54 | 2017, mis en ligne le 01 juillet 2019, consulté le 02 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/5197> ; DOI : 10.4000/rh19.5197

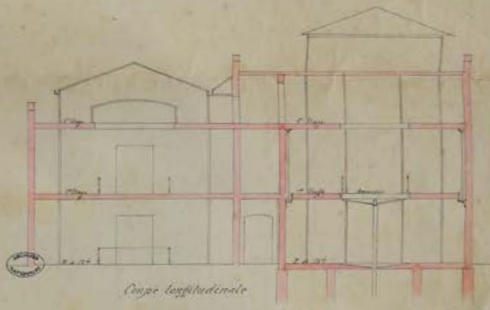
---

Tous droits réservés

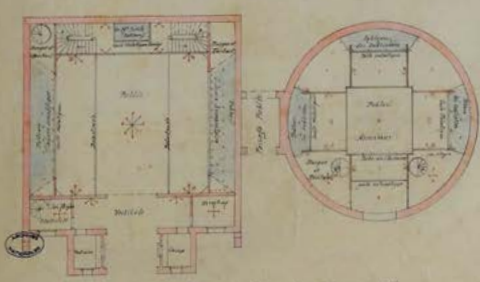
# Maison hantée 'L'œuvre au Siècle'



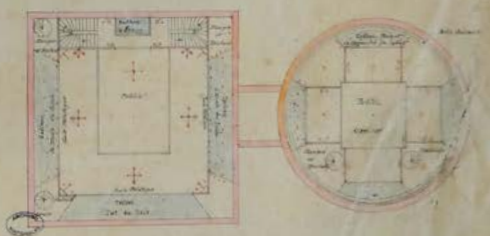
Plan du 1<sup>er</sup> étage



Coupe longitudinale



Plan du 2<sup>nd</sup> étage



Plan du 3<sup>rd</sup> étage  
Maurice

24.12.1895

CAROLINE CALLARD  
STÉPHANIE SAUGET

*La hantise comme « œuvre du siècle » : un projet de maison hantée pour l'Exposition universelle de 1900*

Le 15 mai 1897, Maurice Magnier envoie un projet d'attraction au commissariat de l'Exposition universelle qui doit se tenir à Paris en 1900<sup>1</sup>. Le dossier, intitulé *La Maison hantée*. « *L'œuvre du siècle* », comporte d'une part une notice descriptive de quatre pages recto-verso et un tract publicitaire venant en appui du projet et, d'autre part, une grande planche de quatre plans et deux dessins de la façade réalisés par l'architecte Louis Dauvergne. Ces documents sont aujourd'hui conservés aux Archives nationales dans les fonds consacrés aux Expositions universelles (série F 12)<sup>2</sup>. Maurice Magnier se propose de construire, sur une surface de 450 mètres carrés, un pavillon en forme de manoir néo-gothique délabré chargé de « rappeler aux visiteurs de l'Exposition universelle de 1900 les grands travaux du siècle sous une forme pittoresque ; frapper leur imagination pour y implanter un souvenir durable ; élever à nos gloires françaises un monument digne d'elles »<sup>3</sup>. La construction rassemble en fait deux structures différentes : un bâtiment de forme rectangulaire<sup>4</sup> sur deux étages et une tour ronde accolée, dite « tour maudite », également sur deux étages en élévation mais équipée d'un ascenseur caché qui permet d'aller dans une dernière pièce en sous-sol.

Le projet de Magnier ne sera finalement pas retenu en l'état. Au terme de plusieurs modifications, ce qui finalement verra le jour est un « manoir à l'envers » qui n'a plus qu'un rapport très éloigné avec la « maison hantée ». Pour autant, ce document d'étape découvert par hasard<sup>5</sup> constitue une trouvaille.

1. Le décret du Président de la République Sadi Carnot du 13 juillet 1892 institue la tenue d'une Exposition universelle des œuvres d'art et des produits industriels ou agricoles à Paris entre le 5 mai et le 31 octobre 1900. À partir de la publication de ce décret, les candidats à projets pouvaient déposer des dossiers examinés par le Commissariat de l'Exposition universelle.

2. Plus exactement, la notice et le tract publicitaire ont été séparés des plans. Ils sont conservés aux Archives nationales avec les projets d'origine privée envoyés au commissariat de l'Exposition dont le nom des déposants commence par M, sous la côte F12/4378. Les plans, quant à eux, sont conservés dans la section des Cartes et Plans des Archives nationales, site de Pierrefitte, sous la côte CP/F12/4446d : Maurice Magnier.

3. Notice du projet, Arch. nat. F12/4378.

4. En fait presque un carré, puisque les surfaces au sol devaient être 9,50 mètres sur 8,50 mètres.

5. Nous sommes infiniment redevables à Laurence Guignard de nous avoir confié ce bel objet, découvert alors qu'elle enquêtait sur ce fonds des Expositions universelles.



D'abord parce qu'elle fait du siècle une « œuvre » aux deux sens du terme, comme processus et comme production esthétique : le travail du XIX<sup>e</sup> siècle sur lui-même est posé comme une hantise. Pour mettre à l'épreuve l'hypothèse d'un siècle « hanté » par les passés, nous nous sommes penchées à deux sur cet objet intrigant en confrontant l'approche de la moderniste et celle de la contemporanéiste. Le manoir de Magnier convoque en effet des références historiques où les fantômes circulent sur une très longue durée.

Maurice Magnier, l'auteur du projet, se présente comme un « homme de lettres ». De fait c'est l'auteur très éclectique de plusieurs pièces – poésie, roman, comédie, chanson, fable – à la tonalité plutôt légère<sup>6</sup> ; un auteur entrepreneur en quête de succès pour ses livres, et de public pour les spectacles qu'il conçoit. La renommée de Magnier est surtout associée à l'invention du théâtre-salon du Grand-Guignol, rue Chaptal à Montmartre, le 16 mai 1896, qui connaît d'emblée un très grand succès en présentant des pantomimes, des pochades, des saynètes et des lectures de poèmes. Magnier a eu l'idée de louer un ancien refuge janséniste au décor baroque, devenu couvent en 1786, qui fut saccagé pendant la Terreur, avant de servir d'atelier

6. Il est ainsi l'auteur d'un roman, *L'Épousée* en 1884, d'un recueil de poèmes *La Danseuse* qui paraît en 1885, d'une fable, *Aventures d'une rose et d'un papillon* et de quelques pièces écrites au début des années 1890, telle *Fleur d'antichambre*, une comédie en un acte publiée en 1890.



à un ferronnier puis au peintre Georges Rochegrosse<sup>7</sup>. C'est, déjà, dans un espace à l'enveloppe épaisse que Magnier installe son spectacle moderne<sup>8</sup>.

Le théâtre du Grand Guignol, sa vocation à saisir d'effroi le spectateur dans un univers de carton-pâte a-t-il inspiré à Magnier une invention plus explicite? Le projet de « maison hantée » qu'il présente pour l'Exposition universelle de 1900 semble vouloir l'indiquer. Ce projet est aussi pour lui l'occasion d'une association inédite avec l'architecte Louis Dauvergne (1854-1903), diplômé de l'École des Beaux-Arts de Paris, membre de la Société centrale des architectes français (1888) et architecte-expert auprès du Conseil de la Préfecture de la Seine et de la Chambre de commerce (1889). En 1889, ce dernier a déjà participé à un projet d'architecture pour une grande Exposition universelle se tenant à Paris en réalisant le Pavillon du Brésil. Sans doute faut-il voir dans cette association, de la part de Magnier, le souci de gagner en légitimité et en autorité, grâce à un projet qui, s'il devait être mené à bien, aurait fait de lui un entrepreneur artistique de haute volée : concevant

7. Cf. Mel Gordon, *Theater of Fear and Horror. The Grisly Spectacle of the Grand Guignol of Paris (1897-1962)*, New York, Amok Press, 1997 ; ainsi qu'Agnès Pierron, *Le Grand Guignol : le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 2016.

8. Étienne-Gaspard Robertson (1764-1837) proposait déjà ses fantasmagories dans le couvent désaffecté et en ruines des Capucins à partir de 1799. Cf. Thierry Lefebvre, « Lanternes éblouissantes, entretien avec Laurent Mannoni », *Sociétés & Représentations*, 1/2011, n° 31, p. 199-207.

un programme esthétique aux prétentions didactiques et morales élevées, organisant le travail de plusieurs types d'arts et de corps de métiers, pour un public international.

La double dimension du projet de Magnier – comme « spectacle total » et comme proposition intellectuelle – paraît avec clarté dans la notice qui accompagne les plans du projet. Ce dernier propose aux futurs visiteurs, par petits groupes de 30 personnes, un parcours savamment mis en scène dans « une ruine pittoresque, couverte de verdure, tels les antiques châteaux de France ». Les visiteurs sont d'abord invités à pénétrer dans un vestibule puis dans une « vaste salle gothique brillamment éclairée par l'électricité ». Les portes se referment alors sur le groupe, ainsi piégé, tandis qu'« une musique invisible frappera d'abord les oreilles, puis un récitant, également invisible, évoquera en un poème les esprits du vieux château ». Plongés brusquement dans l'obscurité, les visiteurs découvrent progressivement une altération du décor : « dans une vieille horloge, celle du temps, placée au fonds de la salle, apparaîtra dans la transparence du décor le dix-neuvième siècle sous les traits d'un vieillard glorieux indiquant la route parcourue, l'œuvre accomplie, à un enfant robuste personnifiant le vingtième siècle »<sup>9</sup>. Ce décor disparaît à son tour et, guidés par une voix qui demeure invisible, les visiteurs observent sur leur gauche une vieille tapisserie se muer en un tableau de l'œuvre scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, puis sur leur droite une autre livrer un tableau glorifiant l'œuvre « humanitaire »<sup>11</sup> du siècle finissant. Une fois l'aspect de la pièce revenu à son état primitif, les visiteurs sont guidés vers le second étage où se poursuit l'itinéraire édifiant : « aux accents d'une musique mystérieuse », ils découvrent successivement des tableaux figurant sur chaque mur « la Mode du siècle », « l'Armée du siècle » et « l'Art du siècle »<sup>12</sup>. Au plafond, une « apothéose allégorique » doit figurer « Le Génie français » glorifié. Chaque tableau, se déployant sur neuf à dix mètres de long sur trois mètres cinquante de hauteur, doit être peint sur tôle d'après le modèle des dioramas<sup>13</sup>. Une fois la visite de la première partie achevée, commence alors ce que Maurice Magnier considère à la fois comme une « attraction de premier ordre », mais aussi un projet d'aspiration moins haute. Les visiteurs passent de la construction carrée à la tour ronde par un escalier mobile et prennent place dans une salle qui doit les transporter dans un tout autre temps et un tout autre univers

9. Arch. nat. F12/4378 : Notice du projet déposé par Magnier accompagnant à l'origine les plans de Dauvergne, p. 1.

10. Une composition représentant les nobles découvertes, les inventions utiles et les grands travaux de la science, sans doute expliquée de manière pédagogique par la voix du récitant.

11. Maurice Magnier évoque pêle-mêle les créations sociales, les écoles, les hospices, les Caisses d'épargne et de retraite, le suffrage universel, le travail, etc.

12. « Les œuvres qui resteront, écrit-il, de Rude à Carpeaux, de Hugo à Dumas, de Berlioz à Bizet, de Delacroix à Meissonnier ».

13. Un diorama est un dispositif de spectacle inspiré tout à la fois des décors de théâtre, des panoramas, des vues d'optique et autres fantasmagories illusionnistes. Il repose sur l'illusion peinte et l'éclairage et utilise de grandes toiles taillées dans un voile transparent. Le premier, le diorama de Daguerre, ouvre en juillet 1823 à Paris.

mental. Leur imagination est préparée par un changement de la musique qui de « mystérieuse » est devenue « étrange », dans un sens probablement inquiétant. Ils découvrent alors dans les cavités de la muraille « le laboratoire de l'alchimiste dangereusement habité », « la toilette du Sabbat » et la « tentation des démoniaques », censés renvoyer vers d'anciens temps obscurs. « Puis brusquement, écrit Maurice Magnier, le sol s'effondre, c'est l'ascenseur qui descend » et qui emmène les visiteurs au premier étage de la tour assister à « la chevauchée du Sabbat » qui tourne autour d'eux, puis « l'ascenseur continuant sa chute » arrive au rez-de-chaussée, permettant de conclure la visite par le spectacle des « oubliettes où les horreurs s'accumulent ». L'ensemble dure quinze minutes et doit procurer « le souvenir d'une sensation artistique intense [...], visible sans danger et dont le côté mystérieux doit plaire aux délicats comme à la foule ».

Une chose par-dessus tout intrigue dans le parcours imaginé par Magnier : c'est le sens de la visite. On aurait pu penser en effet que les spectateurs auraient commencé par les émotions fortes de la tour maudite et tourbillonnante, illustrant les temps obscurs de la superstition et de la tyrannie pour ensuite aborder le carré rationnel de l'œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle et l'avènement des progrès scientifiques et sociaux. Au lieu de cela, les spectateurs passent de la clarté à l'obscurité, de l'émerveillement à l'angoisse, et sont relâchés sans transition dans le présent au mépris de la logique chronologique. À prévalu le principe d'une progression dans l'effroi et le spectaculaire. Ce choix peut être attribué au goût de Magnier pour le spectacle d'horreur, à sa sensibilité entrepreneuriale cherchant d'abord l'émotion du public. Il a aussi pour fonction de mieux faire accepter la première partie du manoir hanté, qui condense les aspirations didactiques et édifiantes de l'auteur. « Plaire aux délicats comme à la foule » : Magnier est bien conscient de chercher une synthèse délicate entre deux publics. Il oppose ainsi très nettement les deux parties de son projet, la dernière étant « moins haute et d'intérêt plus profane » – mais d'un « attrait puissant ».

La logique spectaculaire qui inverse la chronologie a toutefois des effets intéressants sur ce qui désigne la hantise dans le projet de Magnier. Qu'est-ce qui hante le manoir de Magnier ici ? Le XIX<sup>e</sup> siècle lui-même, sur le point de se clore et qui déjà hante ce qui s'annonce, le XX<sup>e</sup> siècle enfant, représenté dans la première partie du manoir hanté ? Les siècles de l'alchimie, des sorcières et des oubliettes, sur lesquels font retour, au sens littéral, les spectateurs quittant l'œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle ? Mais comment comprendre ce retour, alors que les spectateurs venaient de célébrer le triomphe de l'un sur l'autre ? À moins que ce manoir faussement inquiétant, inquiétant pour de rire, inquiétant pour de faux, ne soit avant toute chose qu'une maison-à-hanter, qui doit piéger les peurs des contemporains de la fin du siècle, vaguement inquiets de ce que leur réserve l'avenir.



## L'ARCHÉOLOGIE SAVANTE D'UN MANOIR DE FÊTE FORAINE

D'où vient le manoir hanté de Magnier ? Pour un historien des périodes anciennes, les éléments juxtaposés par collage présentent un certain caractère de bric-à-brac. Le laboratoire de l'alchimiste, le sabbat des sorcières, les « démoniaques », les oubliettes, la salle gothique mobilisent un passé empruntant au Moyen Âge, à la Renaissance et au XVII<sup>e</sup> siècle. Quant à l'aspect extérieur du manoir, il évoque un château médiéval de fantaisie, avec ses toits pointus et sa surcharge d'appendices architecturaux. Peut-on, dès lors, repérer des modèles « savants » sur lesquels prendrait appui cette attraction à caractère « historique » ? Est-il seulement possible de retracer la généalogie de la structure imaginée par Magnier ? Essayons.

On peut comprendre le projet de Magnier comme s'élaborant à distance de deux modèles. Premièrement, celui du manoir restauré et restitué de Viollet-le-Duc. D'un côté, certains de ses éléments architecturaux (les toits, les éléments d'architecture castrale, la profusion) font signe vers le goût néo-médiéval mis à l'honneur par l'architecte. De l'autre, l'éloge de la ruine qui le sous-tend, typique de la sensibilité romantique, est aussi une répudiation complète de l'idéal de restauration de Viollet-le-Duc. Magnier vante en effet dans son projet les « antiques châteaux de France, dont les possesseurs artistes *respectent* les pierres branlantes sous la mousse des hivers, vieux pans de murailles pleins du gazouillis des nids et que l'esprit populaire peuple de légendes naïves »<sup>14</sup>. Le manoir de Dauvergne ruine l'idéal de Viollet-le-Duc de rétablir les bâtiments dans « un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné »<sup>15</sup>. Plus encore, là où celui-ci entendait, après Viet, « combattre la phraséologie sépulcrale employée alors qu'il s'agit de décrire des monuments du Moyen Âge »<sup>16</sup>, Magnier réinstalle la hantise au cœur même du projet de restauration ; son manoir de carnaval, inventé et recomposé, est l'instauration d'une ruine. Dans le discours de Magnier, le château est livré *avec* les esprits.

S'il se construit, peut-être, contre le manoir remis à neuf de Viollet-le-Duc, le manoir de Magnier se situe, en revanche, à toute petite distance d'un autre : celui du manoir hanté de Bicêtre, – c'est du moins l'hypothèse que l'on voudrait avancer ici. Il s'agit d'une référence précise et bien présente dans l'imaginaire historique de cette fin de siècle. À l'article « manoir » de son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Viollet-le-Duc en faisait justement un prototype : « la maison de plaisance de Bicêtre, près Paris, ou plutôt de Vincestre, qui fut brûlée par le peuple en 1411, était un grand

14. Arch. nat. F12/4378, p. 1.

15. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, tome 8, Paris, Bance-Morel, 1854-1868, p. 19 et 30.

16. *Ibidem*, p. 19.



manoir plutôt qu'un château, bien qu'elle possédait une tour»<sup>17</sup>. Manoir à tour, comme celui de Magnier, Bicêtre est aussi un manoir hanté dont l'histoire venait d'être retracée par Paul Bru en 1890. Ce dernier, qui achevait alors son internat de médecine à Bicêtre, avait également des prétentions littéraires. L'examen de sa production présente à cet égard d'incontestables similitudes avec celle de Magnier. Comme lui, Paul Bru s'essaye à tous les genres : théâtre, roman, poésie. Comme Magnier, il semble en quête de succès sur la scène parisienne dans le même registre léger, voire gaulois. Les deux hommes se connaissaient-ils ? Difficile de l'établir, mais en 1891, ils donnent tous deux une opérette dans le même théâtre au café-concert du Bataclan<sup>18</sup>. La production à caractère médical de Paul Bru le distingue néanmoins de son jeune camarade de soirées parisiennes. *L'Histoire de Bicêtre* est à cet égard un ouvrage hybride : à la fois ouvrage savant sur l'histoire du monument et précieux document d'histoire de la médecine.

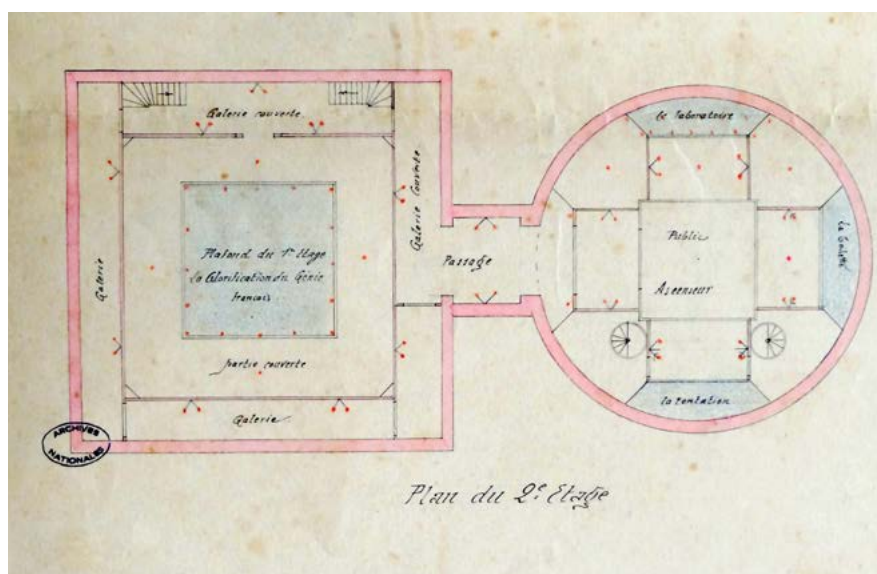
Ce que révèle le récit de fondation de Bicêtre, c'est qu'en lieu et place de l'hôpital érigé à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, spécialisé dans le soin aux malades mentaux au XIX<sup>e</sup> siècle, se tenait un château érigé au XV<sup>e</sup> siècle et presque aussitôt détruit, que des croyances partagées avaient peuplé d'esprits aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>19</sup>. L'histoire de Paul Bru établit que pendant près de deux siècles, la physionomie inquiétante de cette ruine gothique, située aux marges de l'espace urbanisé de la capitale, avait marqué durablement l'imaginaire des populations. Paul Bru ne se contente pas d'en faire le récit, il publie de nombreux documents en annexe à son ouvrage. Parmi ceux-ci, on trouve notamment *La Chasse donnée aux épouvantables esprits du château de Bisestre*<sup>20</sup>. Ce petit occasionnel de 1634 ne se contentait pas d'évoquer des anecdotes liées à la supposée hantise des lieux, il proposait une réflexion plus générale sur le retour des esprits, avançait des preuves de leur existence et esquissait l'ébauche d'une topographie spectrale du Royaume de France. Enfin Paul Bru donne aussi des images des ruines de Bicêtre. Il republie notamment trois belles gravures de Claude Goyrand de 1646 qui présentaient les ruines juste avant leur démolition, sous trois angles pittoresques, alors que la nature menaçait de les envahir. Peuplées de bergers et de trou-

17. *Ibidem*, tome 6, p. 300. Viollet distingue le manoir du château. Le premier présenterait des aspects fortifiés inférieurs au second – sans tour ni donjon – et serait avant tout destiné à remplir les fonctions d'une maison de plaisance, à la campagne ou sur des terres de chasse. Le manoir dessiné par Louis Dauvergne possède bien une tour, mais ce n'est pas, on le voit, réhibitoire.

18. L'opérette de Bru s'intitule *Il est fou*, celle de Maurice Magnier *À Cronstadt*.

19. Bicêtre a d'abord été fondé par les Chartreux au XIII<sup>e</sup> siècle, puis érigé en château-fort au début du XV<sup>e</sup> siècle par le duc Jean de Berry avant d'être brûlé au cours de la guerre entre Bourguignons et Armagnacs ; Louis XIII décide de le rebâtir en 1634 pour y loger ses vétérans.

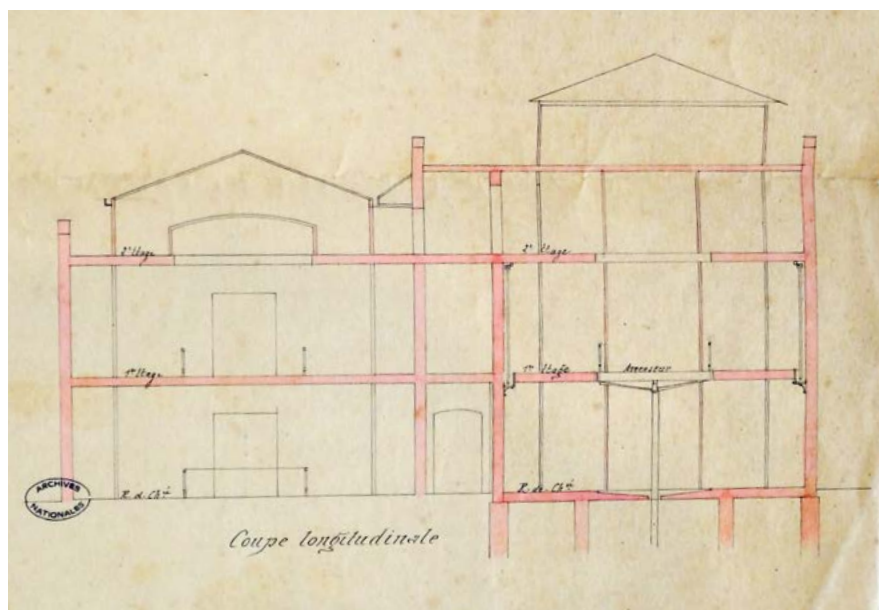
20. Il figure aux pages 345-347 de *L'Histoire de Bicêtre* de Paul Bru. Ce dernier l'a copié sur l'exemplaire de Brunet conservé à la Bibliothèque nationale. Le plus étonnant est peut-être que l'opuscule avait été en réalité réédité quinze ans auparavant, en 1875, à Paris, à l'imprimerie Metteroz (cette réédition ne figure pas dans le catalogue informatique de la BnF mais elle est conservée dans le fond Villeneuve de l'Arsenal à la cote 8° Villeneuve 245). Cette édition semble toutefois inconnue de Paul Bru. Il n'est pas impossible cependant qu'elle ait attiré l'attention des curieux sur l'histoire hantée de Bicêtre.



peaux, les ruines majestueuses de Goyrand doivent beaucoup à Poussin, ainsi qu'aux vanités arcadiennes du XVII<sup>e</sup> siècle méditant sur le passage du temps, mais elles sont également encadrées de vers de Scudéry qui rappelaient, à la manière d'une *ekphrasis*, la nature hantée des lieux<sup>21</sup>. Dans les gravures de Goyrand, la hantise est confiée au poème. Celui que peint Dauvergne est à cet égard visuellement plus efficace : c'est qu'il ne représente pas à proprement parler une ruine, mais un espace délabré, désaffecté. La hantise y opère à temps rapproché en dépit de l'épaisseur historique que le manoir prétend mettre en scène.

Décati et inquiétant, le manoir de Magnier est également, en un sens et pour un public savant de la fin du siècle, un espace malade. Il abrite en effet des scènes de démoniaques, de sorcières et de sorciers. Or, au même moment, la médecine de Charcot se proposait d'examiner les « démoniaques dans l'art » afin de retrouver dans les œuvres anciennes les descriptions réalistes de postures typiques de l'hystérie. Bourneville, de son côté, entendait pratiquer à partir des documents du passé une « médecine rétrospective » pour y découvrir les symptômes de maladies mentales découvertes au XIX<sup>e</sup> siècle. À cette fin, il se lance dans l'entreprise éditoriale de la *Bibliothèque diabolique*, une collection qui, pendant vingt ans, entre 1882 et 1902, proposa de republier ou parfois d'éditer pour la première fois des textes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles concernant la sorcellerie : de l'ouvrage séminale du médecin

21. « Vieux Chateau de Bisestre, objet espouvantable, / Ou regnent les Lutins, le Silence et l'Effroy / Ou les tristes hiboux par un cry lamentable / Font trembler l'ame du coupable, / Vous servez de matiere à la bonté du Roys [...] », Paul Bru, *op. cit.*, p. X.



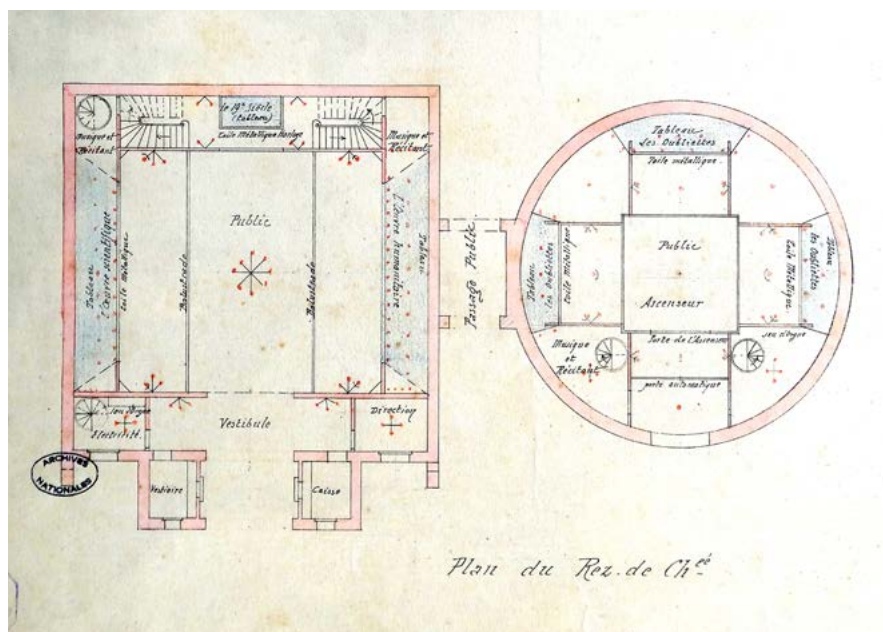
Johan Wier sur « l'imposture des diables » (1579), aux récits des possessions de Loudun (1632-1637) ou de Louviers (1642-47)<sup>22</sup>. C'est enfin le docteur Bourneville qui dirige l'hôpital de Bicêtre au moment où Paul Bru rédige son histoire, pour laquelle il rédige une préface enthousiaste.

Le monde social dessiné dans les productions de Bourneville, Bru et Magnier est marqué par la circulation des contenus savants et le partage des objets de la croyance. Bourneville est une figure imposante des cénacles parisiens : médecin de premier plan de l'Assistance Publique, homme politique, historien de la médecine, il est aussi l'auteur et l'éditeur d'ouvrages de démonologie destinés à un public de curieux. Il encourage dans son travail d'historien Paul Bru, qui lui-même se situe à la croisée des mondes de la médecine et celui des arts et du spectacle. Magnier enfin, dont les opérettes partagent la scène avec celles de Paul Bru, se targue de réaliser un projet articulant l'exposition savante et esthétique de l'œuvre du siècle et la mise en scène effrayante d'un passé de fête foraine<sup>23</sup>.

Plus précisément encore, le château de Bicêtre et le manoir de l'exposition présentent des analogies dans leur façon insolite et anarchique de mobiliser le sens de l'histoire. En effet, l'histoire de Bicêtre, telle que Bourneville la pré-

22. Procès-verbal fait pour délivrer une fille possédée par le malin esprit à Louviers publié d'après le manuscrit original et inédit de la Bibliothèque nationale, par Armand Bénet, Paris, 1883; Johann Wier, *Histoires, disputes et discours des illusions et impostures des diables*, Paris, Aux bureaux du « Progrès médical », La Bibliothèque diabolique, 1885.

23. « Il n'est pas besoin d'insister sur le caractère d'art élevé de cette première partie du projet », écrit Magnier dans la notice de son projet (nous soulignons).



sente dans sa préface au livre de Bru, devait au fond être celle d'un exorcisme progressiste, si l'on peut tenter l'oxymore. Elle devait raconter le passage de l'espace hanté du premier château, symbole des siècles obscurs, vers le temps lumineux de l'hôpital destiné à assurer aux personnes atteintes de maladies mentales un traitement médical, rationnel, humaniste. Mais en retrouvant l'histoire de la hantise de Bicêtre, en la documentant et en l'illustrant, en la rechargeant ainsi fantasmatiquement, Paul Bru menace cette ambition initiale. Hantise et aliénation font plus que se succéder dans le temps : leur trop grande proximité met en échec le chimérique projet d'exorcisme progressiste. L'hospice en sort plus inquiétant que jamais – un peu à la manière des films d'horreur, lorsqu'on révèle à la paisible famille américaine qui vient d'emménager dans sa belle maison en bord de lac que celle-ci est sise sur un ancien cimetière indien.

C'est à un semblable mouvement que le manoir de Magnier obéit. Alors qu'on devrait pouvoir le lire comme le triomphe de la science et des œuvres sociales sur des temps voués à l'irrationnel (l'alchimie) à la persécution (les oubliettes) et à l'aliénation (démoniaques et sorciers), le chemin proposé est contrarié et inversé. La hantise prolifère à tous les étages, et l'étanchéité entre « l'œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle » et la tour maudite est contrariée par de dangereux jeux d'échos. Par exemple l'évocation du « laboratoire de l'alchimiste, dangereusement habité » n'est pas aussi brutalement contraposé à « l'œuvre scientifique » du XIX<sup>e</sup> siècle qu'on pourrait le penser : il reste des savants pour lesquels l'alchimie et les sciences occultes font pleinement partie de la



de la mémoire de Magnier une inquiétante chambre d'échos. Si l'exorcisme a lieu, c'est peut-être dans le dispositif de l'attraction, dans l'expérience sensorielle réservée à son public qu'il faut la rechercher, davantage que dans le discours qu'il tient sur le passé.

## UNE ARCHITECTURE À HANTER

Louis Dauvergne est un architecte renommé lorsqu'en 1897 il accepte d'être le concepteur de la « maison hantée » de Magnier, sous la forme d'un manoir. C'est aussi un architecte de formation classique, habitué à répondre aux commandes et aux goûts de riches clients qui se font construire des hôtels particuliers, des villas et des palais. Sa proposition architecturale allie une façade décorative qui emprunte librement aux motifs du manoir néogothique et un aménagement intérieur plus classique, qui s'inspire de l'architecture scénique du théâtre et en utilise les artifices techniques. Il doit imaginer un dispositif permettant aux visiteurs de se laisser surprendre une fois franchi le seuil du vestibule. Dès lors, si l'on regarde d'abord le plan en coupe longitudinale, il imagine un édifice double dissimulé dans une coque dont les hauteurs divergent. Le premier édifice travaille la forme rationnelle et fonctionnelle du carré, tandis que le second exploite celle du rond. Il imagine deux étages d'une hauteur notable (3,50 mètres), ce qui rapproche le « manoir hanté » des canons de l'architecture domestique des hôtels particuliers depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle qui a progressivement diminué la taille des pièces pour créer un espace privé *cosy* et chaleureux mais qui surprend comme décor d'attraction. Dans la première partie de l'attraction, la trentaine de personnes prévue doit se tenir dans une surface approximative de 80 mètres carrés. En réalité, comme permet de le comprendre le plan du rez-de-chaussée, le public est amené par le positionnement de deux balustrades dans l'axe du vestibule, à se concentrer dans un espace central beaucoup plus resserré – peut-être 40 mètres carrés, ce qui crée dès l'entrée une situation de confinement, relativisée par la hauteur du plafond<sup>26</sup>. Un puissant système d'éclairage électrique savamment orchestré permet à l'architecte d'illuminer avant tout le public, voire de l'éblouir, pour mieux lui cacher la machinerie du décor qui s'installe dans des galeries périphériques. Dans les divers coins et recoins qu'autorisent les agencements de carré et de rectangle, Louis Dauvergne dispose des escaliers dérobés, imités des escaliers de service réservés aux domestiques dans les maisons bourgeoises. Il prévoit les espaces également hors de la vue du public où pourront se tenir les musiciens et le récitant chargés d'accompagner les visiteurs dans leur parcours. Deux systèmes de circulation sont

26. Toutefois sans danger pour la santé, puisque l'attraction est ouverte à tous sans considération d'âge, de sexe ou de problème médical. La notice du projet indique, on l'a dit, que l'attraction est « visible sans danger » et « doit plaire aux délicats comme à la foule » (p. 3), Arch. Nat., F12/4378.



donc rendus possibles, mais étanches : la déambulation strictement guidée du public et les déplacements des salariés de l'attraction. Dans la tour, il peut faire montre de sa maîtrise des avancées techniques. Dès le second étage par lequel les visiteurs entrent dans la tour, il invente un dispositif architectural contraignant permettant de rapprocher encore les gens du public pour qu'ils prennent place sans le savoir dans un ascenseur – ce qui reprend le plancher escamotable du théâtre ou du cirque. Il utilise aussi, comme au théâtre, un système de plateau tournant pour le premier étage qui doit permettre au tableau de la chevauchée du sabbat d'être mouvant. Il aménage un système de double porte d'ascenseur et de porte automatique de la tour pour libérer le public à la fin de l'attraction. Il cherche donc des formes architecturales et surtout techniques susceptibles de provoquer des émotions fortes et participe ainsi de l'invention d'une architecture à sensation qui a trouvé à s'épanouir dans les parcs d'attraction des grandes Expositions. Plus à l'aise dans la représentation graphique technique de son projet que dans le dessin des façades qui s'éloigne du dessin d'architecte, il propose deux esquisses présentant une vue longitudinale et une vue oblique des façades de la « maison hantée » et se laisse inspirer par des motifs néo-gothiques dès le nom même du projet, calligraphié en lettres de forme gothique fantaisiste. Il s'agit d'un décor destiné à unifier la double structure et en même temps à en faire ressortir le caractère mal assemblé. La maison hantée doit paraître d'un autre temps mal défini, d'où l'usage de remparts et de crénelage qui annonce la Tour maudite dont l'aspect extérieur s'inspire librement du donjon médiéval ; d'où également l'ajout de fissures artificielles qui métaphorisent les ravages du temps, un motif qui est devenu un lieu commun depuis son exploitation par Edgar Allan Poe dans *La Chute de la maison Usher* (1839), une des matrices de la représentation fantasmatique de la maison hantée, et celui de végétation sauvage (broussailles, bosquets) qui signe l'abandon social de la maison et son réinvestissement palingénésique par la nature.

En imaginant les plans d'une « maison hantée » pouvant trouver sa place dans les divers pavillons de l'Exposition universelle de 1900, Louis Dauvergne préfigure les architectes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle qui ont essayé de construire des pièges pour les esprits<sup>27</sup>, ou plus exactement de critiquer l'architecture humaniste de la Renaissance<sup>28</sup>, qui pense l'espace à partir des dimensions du corps et de ses effets sur l'homme. En prenant le contre-pied des règles qui permettent de construire une bonne maison, Louis Dauvergne propose d'expérimenter une architecture inquiétante. Ce faisant, il prend au pied de la lettre une série de discours qui, depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, ont progressivement construit l'espace comme lieu d'expé-

27. Une démarche que critique vigoureusement Anthony Vidler dans *The Architectural Uncanny. Essays in the modern unhomely*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1992.

28. Cf. Yvan Frédéric, « L'image du corps et la scène architecturale », *Savoirs et clinique*, n° 10, 1/2009, p. 68-76.



rimentation d'un malaise existentiel à la fois physique et psychique, un lieu de hantise<sup>29</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les maisons sont des lieux privilégiés de hantise et de rencontre avec les fantômes et autres âmes errantes, là où autrefois ceux-ci hantaient peut-être surtout les bois, les montagnes, les marais<sup>30</sup>. Les spirites y ont même installé leurs outils de communication avec les esprits, que ce soit des guéridons, des tables de *ouija*, des cabinets noirs<sup>31</sup>. Pourtant, l'*uncanny* – la sensation d'étrangeté – n'est pas d'origine architecturale : prétendre construire une maison hantée avec les seuls outils de l'architecture, c'est prendre une métaphore vive et efficace pour une cause ou un effet. Il faut donc plutôt considérer que Louis Dauvergne œuvre à réduire la hantise en une expérience de frisson collectif où un groupe s'émule et joue à se défamiliariser de ce qu'il connaît.

Louis Dauvergne n'est pas le seul architecte à imaginer des attractions à sensation qui visent à produire cet *estranagement* et cette défamiliarisation pour l'Exposition de 1900<sup>32</sup>. Selon une polémique que révèle le journal républicain *L'Aurore* le 7 novembre 1899, un autre exposant, l'ingénieur russe A. Kottin, aurait déposé un projet de « manoir à l'envers »<sup>33</sup> porté par une société anglaise par actions à responsabilité limitée *Le Manoir à l'Envers Limited*<sup>34</sup>, une attraction que présente en détail le journal anglais *The Sketch* à ses lecteurs dans un article daté du 25 octobre 1899. Il s'agit, comme son nom l'indique, de faire vivre aux visiteurs une expérience de perte de gravitation puisque dès l'entrée dans le manoir, tout y est inversé : les meubles sont au plafond et de nombreux miroirs présentent aux visiteurs leur reflet inversé et parfois déformé.

Ainsi, on pourrait considérer que la transformation en attraction de la figure inquiétante de la maison hantée participe d'une opération d'exorcisme ludique. Dans le contexte festif de l'Exposition universelle de 1900, qui constitue une ville dans la ville, il s'agit d'attirer des visiteurs curieux et consentants dans une maison construite *ad hoc*, toute neuve et en carton-pierre, afin que ceux-ci se laissent aller à exprimer des émotions cathartiques

29. Cf. Anthony Vidler, *op. cit.* Théoricien de l'architecture, il retrace la généalogie des discours qui font de l'espace et de la maison le lieu de la hantise.

30. Cf. par exemple Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994.

31. Cf. Guillaume Cuchet, *Les Voix d'Outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 et Stéphanie Sauget, *Histoire des maisons hantées. France-Grande-Bretagne-États-Unis (1780-1940)*, Paris, Tallandier, 2011.

32. L'Exposition de 1900 présente de nombreuses maisons témoins, qui sont souvent des sortes de fantasmagories techniques (cf. par exemple : *La maison insalubre et la maison salubre à l'Exposition universelle de 1889*, Paris, Charles Noblet et fils, 1890). Elle utilise aussi le goût pour les fausses ruines qui pullulent dans les jardins et parcs à fabrique depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et qui sont encore très en vogue au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

33. Jean Pivot, « Les coulisses de l'Exposition – La maison à l'Envers », *L'Aurore*, 7 novembre 1899. Le brevet du Manoir à l'Envers aurait été déposé par Harry William Lambert qui est donc considéré comme son inventeur.

34. Une *company limited by shares*, dirigée par Henry Tozer (du « New Tivoli »), financée par la banque Lloyds'.

et à se rassurer sur ce qui les inquiète. La maison exprime le soulagement d'entrer dans un nouveau siècle ou la fierté de transmettre le flambeau, à moins qu'elle ne traduise l'inquiétude face au poids de l'héritage. Le programme iconographique choisi dans la première partie de la visite est là pour flatter les visiteurs. Il joue sur la fibre patriotique dans un contexte de rivalité avec l'Allemagne depuis la défaite de 1871<sup>35</sup> et de sortie d'un isolement diplomatique qui pesait sur la France. Dans le même esprit, il met en scène la grandeur de l'armée française, pourtant en pleine tempête depuis le déclenchement public de l'affaire Dreyfus. Il communique de façon assez gauloise autour du type de « la Parisienne »<sup>36</sup> afin de rassurer chacun et chacune sur ses pouvoirs de séduction. Puis, dans la seconde partie, il substitue à l'altération passagère des parois un dispositif scénique plus brutal, chargé de permettre le ravissement du public préalablement préparé à une surprise par le changement de musique<sup>37</sup>. Il accélère en particulier le temps de perception des toiles peintes (par la « chute » de l'ascenseur et le tournoiement du décor), ce qui permet à la fois de troubler, de frapper l'imagination et de dissiper rapidement les visions inquiétantes d'un visiteur qu'il rend à l'Exposition de 1900 proprement halluciné.

En imaginant l'architecture d'un « manoir hanté », Louis Dauvergne a surtout dessiné un manoir à hanter : une architecture qui, pour pouvoir produire tous les effets escomptés, ne devait laisser aucune marge de répit ou de liberté à un public guidé en petit groupe pendant un temps très court, et une architecture illusionniste qui accorde une large part aux décors et aux techniques scéniques.

\*

Le projet « La maison hantée – l'œuvre du siècle » n'a finalement pas été retenu par le Commissaire général de l'Exposition Alfred Picard dans cette première version. Une seconde version élaguée, ne retenant que le projet de « tour maudite » qui devient « La Tour du Merveilleux », est toutefois approuvée à l'automne 1898<sup>38</sup>. Sa place sur le cours la Reine est précisée sur un plan de concession dressé le 23 octobre 1898, approuvé le 25 janvier 1899 par Maurice Magnier puis par le commissaire Picard. Le plan de la nouvelle attraction est toujours signé par Louis Dauvergne qui le date du 9 juillet 1898. Il a été présenté par Magnier le 4 novembre et finalement accepté par

---

35. Rappelons que l'Exposition de 1900 aurait pu se tenir à Berlin et que les Républicains ont tout fait pour que Paris soit choisi.

36. Cf. la thèse d'habilitation à diriger les recherches d'Emmanuelle Retaillaud-Bajac sur l'histoire du type de la Parisienne et son succès au XIX<sup>e</sup> siècle, à paraître prochainement.

37. Le rôle de la musique a une fonction immersive, cf. Michael Musgrave, *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Il est visiblement testé ici aussi sans qu'il soit possible d'en dire davantage.

38. Toutes les informations sur le suivi du dossier proviennent du carton F12/4351 conservé aux Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine.

décret ministériel en mars 1899. Le contrat d'adjudication de la « Tour du Merveilleux » est signé le 21 juin 1899 et prévoit une surface occupée au sol de 192,5 mètres carrés. Dans l'article 8 du traité, il est précisé : « La Tour du Merveilleux sera consacrée à des scènes d'illusions fantastiques », soumises à l'agrément préalable du commissaire de l'Exposition. La présence d'un bar dans ce second état du projet suggère que la contrainte financière est à l'origine de son redimensionnement<sup>39</sup>. La disparition de l'architecture carrée du manoir, consacré à l'œuvre du siècle, indique que l'idée d'une architecture à sensation a prévalu.

Pourtant, malgré le sacrifice de la partie la plus noble du projet initial, ce n'est finalement pas cette attraction qui verra le jour dans l'Exposition, mais encore une autre : celle du Manoir à l'Envers, d'abord portée par l'ingénieur Kottin qui, par la suite, cède son projet à Maurice Magnier<sup>40</sup>. Dès le 23 août 1899, Louis Dauvergne dresse les nouveaux plans dont il n'a pas eu, cette fois, l'initiative<sup>41</sup>.

Au total, seule l'expérience de désorientation spatiale est retenue. Trop coûteux, le Manoir hanté ? Trop ambitieux ? Sans doute, mais sa disparition n'est pas sans signification. Il cède la place à un projet sans contenu historique ni fantôme. Le dernier exorcisme est le plus efficace, celui que dictent les contraintes économiques et le plus petit dénominateur commun du succès : la sensation sans l'édification, la désorientation sans l'inquiétude, le lieu sans les spectres. *Exit Ghosts*.

*Caroline Callard est maîtresse de conférences  
à l'Université de Paris-Sorbonne*

*Stéphanie Sauget est maîtresse de conférences  
à l'Université François Rabelais de Tours*

39. Un bar est prévu dans la Tour, de 20 mètres carrés. L'article 9 fixe le prix d'entrée de l'attraction entre 1 et 3 francs (avec 25 % de réduction pour les porteurs de bons de l'Exposition).

40. Magnier entre dans le conseil d'administration de la société anglaise du *Manoir à l'Envers Limited* à l'automne 1899.

41. Ils sont approuvés par Alfred Picard le 9 septembre 1899. Le Manoir à l'Envers a constitué une des attractions de la « rue de Paris » en 1900. Les organisateurs espéraient 6 000 visiteurs par jour s'acquittant d'un moins un franc pour rentabiliser leur investissement. La construction temporaire a été démolie peu après la fin de l'exposition. Elle n'a pas fait la fortune de Maurice Magnier, puisqu'il est constitué en *debet* envers le Trésor de 17 000 francs le 16 octobre 1900. Il fut finalement exonéré de verser cette somme après s'être acquitté d'un versement de 5 000 francs.